



TITLE:

A propos d'un paravent japonais de Yûrin Doï : à la recherche de son modèle : Conférence donnée à la Maison de la culture du Japon à Paris le 5 mars 1999

AUTHOR(S):

NAKAGAWA, Hisayasu

CITATION:

NAKAGAWA, Hisayasu. A propos d'un paravent japonais de Yûrin Doï : à la recherche de son modèle : Conférence donnée à la Maison de la culture du Japon à Paris le 5 mars 1999. 仏文研究 1999, 30: 51-64

ISSUE DATE:

1999-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137896>

RIGHT:

A propos d'un paravent japonais de Yûrin Doï : à la recherche de son modèle

(Conférence donnée à la Maison de la culture du Japon à Paris le 5 mars 1999)

Hisayasu NAKAGAWA

Monsieur le Directeur, Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs, nous venons d'apprécier, ma femme et moi, une collection fascinante d'*ukiyoe* représentant le monde très riche des enfants japonais du XIX^e siècle, depuis la dernière phase de l'époque Edo jusqu'au commencement de l'ère Meiji : des enfants tendrement chéris par leur mère, des enfants qui jouent, des enfants qui travaillent, des enfants qui apprennent les premiers rudiments de l'écrit ou de la lecture.

Le genre *ukiyoe* s'est tout particulièrement développé et élaboré vers la fin de l'époque des Tokugawa. Mais les enfants étaient déjà présents dans la peinture des mœurs du XVI^e siècle au Japon. Par exemple, certaines scènes de la vie quotidienne de *Miaco*, l'actuelle Kyoto, mêlent prêtres portugais, marchands japonais, bourgeois et bourgeoises kyotoïtes accompagnés de leur garçons ou filles apparemment très curieux des étrangers. Certes, ces petits Japonais semblent moins turbulents que les enfants ou groupes d'enfants espiègles qui apparaissent dans les tableaux de Pieter Bruegel.

S'il faut signaler que les enfants commencent à constituer un monde à part entière en Europe dans la peinture des mœurs à partir du siècle de Rousseau, on peut constater aussi un phénomène parallèle dans la peinture des mœurs et tout particulièrement dans les *ukiyoe* au Japon. Une telle évolution est liée à ce qu'on appelle au Japon « *terakoya* », c'est-à-dire l'ouverture d'écoles destinées aux enfants de roturiers. Néanmoins, comme l'atteste aujourd'hui, l'exposition offerte par la Maison de la culture du Japon à Paris, l'épanouissement correspond vraiment à l'époque des *ukiyoe*, c'est-à-dire que c'est avec ce genre pictural que l'enfant en tant que modèle pour le peintre prend tout son sens au Japon.

Il sera donc intéressant de faire des études comparatives entre le monde des enfants tel qu'il apparaît dans la peinture européenne et le même monde représenté dans l'art japonais. En attendant que des travaux voient le jour dans ce domaine de recherche, je me contenterai aujourd'hui d'aborder un problème beaucoup plus modeste bien qu'il appartienne à l'histoire de l'art comparé.

Je me permettrais donc de vous parler d'une enquête que j'ai menée afin de retrouver le modèle d'un paravent japonais réalisé au début du XIX^e siècle.

* * *

Les trois musées nationaux que compte aujourd'hui le Japon sont consacrés essentiellement à l'art classique japonais même s'il convient ici de remarquer qu'ils disposent aussi de pièces d'art traditionnelles chinoises ou coréennes. L'une des originalités du Musée national de Kyoto reste la possession par ce dernier d'un paravent japonais représentant un paysage européen (fig.1). Ce paravent n'a cessé de nous intriguer. Quelle était son histoire? De qui avait bien pu s'inspirer son auteur?

Autant de questions auxquelles je n'ai eu de cesse de chercher une réponse. Aussi, aujourd'hui, le propos de ma communication aura pour but de vous convier à l'enquête que j'ai menée, de vous inviter à retracer avec moi l'historique d'une découverte : celle d'une estampe occidentale qui pourrait bien être la source d'inspiration d'un artiste japonais qui, au début du XIX^e siècle, en pleine fermeture du Japon, a réalisé ce grand et superbe paravent de style nippon-européen.

Je commencerai, si vous le voulez bien, par la description de ce paravent. Constitué de six panneaux, d'une hauteur de 151.5 cm pour une largeur de 305.2 cm, et peint en lavis sombre, il représente une scène qui s'organise de la façon suivante :

Au premier plan apparaît une plage. A l'extrémité gauche de cette dernière se trouve un jeune homme en train de pêcher. Il tourne le dos à un groupe de six personnes. Gens du peuple, ils semblent s'entretenir tandis qu'au milieu d'eux un de leurs semblables agenouillé attise le feu sous un chaudron. A leur droite, sur la plage un tonneau et une ancre sont à l'abandon. Au deuxième plan à droite, dans le prolongement de la plage, s'élève une colline sur laquelle se trouve un château. Le chemin côtier qui borde cette colline semble aboutir à la porte du château. Le tout est surplombé par un grand arbre, ressemblant à un cerisier, qui étend ses longues branches de la droite du paravent au centre de la scène.

La plage et la langue de terre que l'on aperçoit au loin encadrent la mer sur laquelle se détachent deux bateaux et une embarcation légère avec plusieurs rameurs à son bord. Comme un écho à cette mer, un ciel nuageux couvre un large espace sur le paravent. Quelques oiseaux sont néanmoins visibles tandis qu'au dernier plan on distingue un groupe de bâtiments qui tend à attester l'existence d'une ville.

Sur le dernier panneau, celui situé à l'extrémité gauche, avec le ciel pour toile de fond, conformément à la coutume du temps figurent sur deux lignes la date, le nom et le statut de l'artiste. Sur la première ligne, la ligne de droite, la date désignée par le calendrier chinois, « Kôgo Shunjitsu », a pour signification « un jour de printemps 1810 ». Sur la deuxième ligne est inscrit « copie de Do Yû-Rin, artiste peintre de la maison européenne ». Précisons que Do Yû-Rin, nom en trois syllabes, n'est qu'une forme sinisée de Do-I Yû-Rin en quatre syllabes. Il était de bon ton à l'époque d'Edo pour les écrivains, savants et artistes de porter, en plus de leur nom japonais, des noms à consonnance chinoise en trois syllabes de type Do Yû-Rin¹⁾.

Soulignons aussi que la maison européenne n'est autre que le comptoir de la Compagnie

hollandaise des Indes orientales situé sur l'îlot artificiel de Deshima dans le port de Nagasaki. En outre, même si la Compagnie hollandaise des Indes orientales fut dissolue en 1798 à la suite de la guerre hollandaiso-anglaise (1780-1784)²⁾, ses représentants à Deshima tairont la nouvelle aux Japonais et continueront leurs activités au nom de ladite compagnie jusqu'à l'ouverture du Japon dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

A la fin de la deuxième ligne deux sceaux carrés ont été apposés. Le premier représente « Do Yû-Rin », le second, « pseudonyme Chi-Toku ». Yûrin était donc le nom d'artiste du peintre et Chitoku son pseudonyme. La combinaison des deux noms : « Yû-Rin », à savoir « Qui a des amis » et « Chi-Toku », à savoir « Qui a des vertus » vient d'une sentence des Entretiens de Confucius, dans laquelle le sage chinois déclare que celui qui est vertueux a des amis semblables.

Il faut faire remarquer également la combinaison de ces deux sortes de sceaux. La première empreinte réunit les caractères Do Yû-Rin en bloc sur fond rouge. Au-dessous, la deuxième laisse apparaître les caractères Chi-Toku précédés du terme « pseudonyme » en rouge sur fond blanc. Cette opposition dans le choix des couleurs est à interpréter comme le symbole même de la philosophie naturelle chinoise qui s'organise autour de deux principes contradictoires, négatif et positif, le Yin et le Yang. Ainsi par ces deux cachets, l'artiste réunit à lui seul tout l'univers.

J'ai vu pour la première fois le paravent en question au mois de mai 1997 lorsque, comme je venais de prendre mes fonctions de nouveau directeur général, les conservateurs du Musée national de Kyoto m'ont montré les objets d'art conservés dans le dépôt. Celui qui s'est chargé de m'expliquer les caractéristiques du paravent a insisté sur le fait que le modèle européen de l'ouvrage était inconnu. Mais je me suis écrié tout de suite à haute voix devant tout le monde : « Voilà du Joseph Vernet ! » En effet, j'y ai reconnu non seulement les thèmes propres au peintre français : baie, ciel, nuage, oiseaux, colline, château surplombant la colline, arbre mais aussi et surtout un groupe de petits personnages évoquant une scène de la vie quotidienne, sans parler de son style typique.

Comment se fait-il que vous, me demandera-t-on sans doute, qui n'êtes pas spécialiste de l'histoire de l'art européen, soyez en mesure de déceler le style de Vernet dans le paravent de Doï ? Rien d'étonnant à cela car maître de conférences au département de littérature française de l'Université de Kyoto, j'ai lu avec mes étudiants entre 1972 et 1974 un texte fascinant de Diderot sur les six sites de Joseph Vernet dans le *Salon de 1767*. Le peintre des ports de France est devenu depuis cette époque un de mes artistes favoris du XVIII^e siècle français. Aux yeux de l'amateur du paysagiste français que j'étais, l'inspiration vernetienne était si évidente que je n'ai pas hésité à publier mon opinion dans un petit essai du *Bulletin de l'Association artistique et culturelle de la ville de Kyoto*, numéro 65, 1^{er} octobre 1997. Il s'intitule « Promenade autour d'une baie : un paysage de Vernet »³⁾.

Dix ans auparavant, en août 1977, Fujio Naruse, historien de la peinture japonaise et plus spécialement de celle inspirée d'Europe, a publié dans une revue mensuelle consacrée à l'histoire de l'art asiatique, *Kokka*⁴⁾, n°1003, un article intitulé « Peinture d'inspiration

européenne et lavis à l'époque d'Edo ». Dans cet article, l'auteur avance, à propos du paravent de Doï, en substance quatre hypothèses : premièrement, on peut supposer que l'ouvrage est une copie assez fidèle d'une peinture de mœurs importée d'Occident au Japon, peinture qui reste néanmoins non identifiée. Deuxièmement, étant donné que la peinture est « presque en monochrome » — ne faut-il pas dire plus précisément : des couleurs très légères et peu variées — et que les vagues sont peintes de façon très fine à l'encre de Chine, le modèle en est sans doute une gravure en taille-douce sans coloriage.

Troisièmement, vu la relation très faible entre la personne qui pêche à gauche du tableau et le groupe de personnes qui bavardent derrière elle, il y aurait deux modèles du paravent. Quatrièmement, Naruse prétend qu'« il ne devait y avoir sans doute le grand arbre du côté droit dans le modèle » car, raisonne l'auteur, faire figurer un arbre à l'extrémité d'un paravent est non seulement quelque chose d'habituel dans ce genre propre à la peinture chinoise qu'on appelle « fleurs et oiseaux », mais aussi dans la représentation traditionnelle que l'on fait des personnages légendaires du taoïsme et du bouddhisme.

Après avoir lu ces quatre affirmations de Naruse, j'étais d'accord avec lui sur les deux premiers points (moyennant certaines précisions), mais sur les deux derniers le désaccord était complet.

En ce qui concerne la première affirmation, je peux l'accepter si ce n'est que j'ai supposé que le modèle inconnu du paravent était une gravure d'après Joseph Vernet. En effet, à peu près dix ans après la lecture minutieuse à Kyoto du *Salon* de Diderot sur Vernet, en 1985, un pur hasard m'a amené dans une petite rue d'Avignon. Chez un bouquiniste, mon regard fut attiré par une estampe de grand format, représentant un port de France et gravée d'après un tableau de Joseph Vernet. Je ne savais pas alors que le peintre était né dans cette rue de la cité des Papes qu'on a baptisée depuis « rue Joseph Vernet » et où se trouve actuellement le Musée Calvet qui réunit bon nombre d'œuvres de Joseph, Carle et Horace Vernet. Aussi, quand j'ai vu le paravent de Doï, j'ai tout de suite pensé que l'artiste s'était servi de ce type de gravure comme modèle.

J'étais également d'accord avec la seconde proposition de l'auteur, qui soutenait que compte tenu du caractère monochrome du paravent, Yûrin Doï s'était probablement inspiré d'une œuvre réalisée en taille-douce. J'ai pensé en outre qu'il était plus aisé pour les Hollandais de transporter des estampes que des tableaux peints, compte tenu des deux ans de voyage entre leur patrie et le Japon, sans compter les accidents et les naufrages.

Quant à la troisième assertion, je ne pouvais en revanche pas l'admettre. Naruse prétend que si on s'intéresse à la composition du tableau, le pêcheur à gauche et le groupe de six personnes sur la plage semblent avoir peu de relations.

Dans ce cas-là, comment peut-on expliquer l'existence d'un jeune homme qui met le feu sous un chaudron ? Selon toute vraisemblance, il fait bouillir de l'eau pour les poissons qu'on aurait pêchés. L'homme au chaudron occupe une place centrale dans le groupe des six personnes situé au centre et à droite du paravent. Faisant partie intégrante de ce groupe, étant

lié aussi au pêcheur, comme nous l'avons vu, en conséquence et en toute logique, on peut avancer l'hypothèse que le lien entre le pêcheur et ce groupe est bel et bien réel et que toutes ces personnes sont unies dans une même composition.

Par surcroît, et aussi en se rapportant à la quatrième conclusion de Naruse, je pensais qu'il serait faux de penser que Yûrin Doï ait pu associer dans un même travail deux œuvres différentes. Comme tout artiste japonais — ajoutons : confucianiste — s'exerçant à copier une toile ou une gravure occidentale, il éprouvait probablement un très grand respect pour son modèle et n'aurait jamais osé en modifier la composition au risque de dénaturer le sens ou la nature de l'œuvre⁵). On peut seulement relever qu'il s'est autorisé quelques modifications minimales. Ainsi, l'arbre à droite du paravent est quelque peu, me semble-t-il, « japonisé » par rapport à l'original. Mais à part cela, aucun changement majeur n'est à noter. J'ai donc eu la conviction que Doï avait pris pour modèle une gravure en taille-douce de Vernet. Aussi me fallait-il tout d'abord identifier la gravure originale.

Au mois de janvier de 1998, j'ai décidé de commencer mes recherches par la visite du Musée Calvet à Avignon, ville natale de Vernet. D'après les informations de M. Jacques Proust, ce musée possédait un certain nombre de tableaux importants de la famille Vernet. J'ai donc pu apprécier des toiles de Joseph, de son fils Carle et de son petit-fils Horace. Toutefois, aucune ne se rapprochait de celle que je recherchais.

Après cette infructueuse visite, le conservateur en chef, M. Pierre Provoyeur, me convia à la bibliothèque où il me montra un livre de Florence Ingersoll-Smouse intitulé *Joseph Vernet : peintre de marine (1714-1789)*, publié en 1926 chez Etienne Bignou à Paris. J'ai consulté dans cet ouvrage le catalogue raisonné de l'œuvre peinte de l'artiste rassemblant 357 reproductions. Quelquefois, dans l'incapacité de retrouver les originaux, l'auteur y a reproduit leurs gravures. J'ai alors trouvé dans ce catalogue raisonné la reproduction numéro 314, *Deuxième Vue des environs de Bayonne*, d'après la gravure de Jean Jacques André Leveau (6.5 cm x 9.6 cm) (fig.2).

La similitude avec le paravent de Doï était frappante. Même si le grand bateau de la gravure est devenu sur le paravent un bateau aperçu au lointain et donc de moindre envergure, les points communs entre les deux œuvres sont très nombreux et évidents : sur la plage au premier plan à gauche le pêcheur, au milieu le jeune homme au chaudron et les cinq personnes autour de lui, à droite un arbre, au milieu au second plan le château sis sur une colline, etc. Certes, l'arbre de la gravure et celui du paravent n'étaient pas parfaitement identiques. Le premier s'apparentait plus à une espèce d'arbre propre au sud-ouest français, le chêne tauzin, tandis que le second tendait plus vers le cerisier, mais malgré cela, le 19 janvier de cette année, la visite au Musée Calvet, rue Joseph Vernet à Avignon, s'était donc finalement révélée judicieuse. Les différences infimes qui existaient entre les deux œuvres ne pouvaient remettre en cause la similitude patente qui les rapprochait.

Le jour qui suivit mon retour d'Avignon à Paris, le 21 janvier, je me suis rendu au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale et, dans la collection des estampes de Leveau (cote :

Ef 39.a Rés.), j'ai finalement retrouvé la deuxième vue (34.3 cm x 45 cm) (fig.3) ainsi que la première (de même format) des environs de Bayonne d'après Vernet. J'ai fait tout de suite des démarches pour faire envoyer au Japon la photographie de ces deux vues. Je me suis alors dit que je pourrais avec certitude prouver que le modèle du paravent de Doï était la *Deuxième Vue des environs de Bayonne* d'après Leveau⁶).

Le lendemain après-midi de ma visite au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, j'ai pensé qu'il ne serait pas inutile de me rendre dans deux boutiques de ma connaissance spécialisées dans la vente des estampes anciennes afin peut-être d'y dénicher des gravures de Leveau. En fait, dans la deuxième boutique, j'ai trouvé ce que je cherchais : la *Deuxième Vue des environs de Bayonne* d'après Leveau (29 cm x 42.3 cm) (fig.4), mais aussi la première vue toujours d'après Leveau (de même format).

Outre cela, j'y ai déniché une gravure inversée de la *Deuxième Vue des environs de Bayonne* d'après Vernet, mais exécutée par un autre artiste que Leveau (fig.5). De fait, ce qui figurait à droite chez Leveau se retrouvait à gauche sur cette gravure. Par exemple, le pêcheur était à droite sur celle-ci et non plus à gauche comme chez Leveau, de même le château sur la colline apparaissait à gauche et non plus à droite. Finalement je me suis procuré les deux premières estampes, à savoir celles de Leveau, laissant de côté cette dernière trouvaille, qui n'avait pas, à ce que je croyais, de relation avec mes recherches. Si je m'étais arrêté là, mon enquête serait alors terminée. Pourtant, il existe bel et bien une suite à cette recherche du modèle que Yûrin Doï avait copié. On peut même dire plutôt que tout commence à partir de là.

De retour à l'hôtel, la troisième gravure que je n'avais pas achetée, étrange par sa composition, commença à m'intriguer. Il s'agissait d'une autre gravure d'après Vernet exécutée par un certain Franco Pedro. Au-dessous de la gravure, j'avais pu lire à gauche « Vernet pinx » et à droite « Franco Pedro Sculp. ap. Nic. Cavali Venetijs ». Ce qui m'intriguait le plus d'ailleurs, c'est qu'en guise de légende l'œuvre de Pedro comportait ces quelques mots : « "O le bon tems que ce siècle de fer. / Le superflu, chose très nécessaire" Voltaire, dans *Le Mondain* ».

Comment ces deux vers peuvent-ils remplacer ici le titre originel de l'estampe *Deuxième Vue des environs* de Bayonne? A propos de l'ouvrage du philosophe, je me rappelais qu'il s'agissait d'un éloge de la vie terrestre ou mondaine et du luxe. Mais comment les juger appropriés en dessous d'une gravure représentant sept personnes du peuple, bien loin en apparence du superflu dont il est question chez Voltaire? Dès lors, ce problème ne cessa de m'obséder.

En proie à cette question insoluble et décidé à acquérir la gravure de Franco Pedro, je revins donc dans la même boutique le 24 janvier. Le commerçant qui m'avait vendu les deux vues des environs de Bayonne était absent. Je demandai à son épouse de bien vouloir me permettre une nouvelle fois d'examiner la liasse d'estampes au sein de laquelle j'avais trouvé les deux vues de Bayonne d'après Leveau, ainsi que l'œuvre de Pedro.

Elle me montra d'abord par erreur une autre liasse que j'examinai cependant. J'y trouvai enfin la *Deuxième Vue des environs de Bayonne* représentant la même image que celle gravée par Leveau, mais cette fois par Pellegrino (Peregrino) da Colle (18.8 cm x 36 cm) (fig.6). Je me suis procuré ainsi ce jour-là la gravure de Colle de même que celle de Pedro (30 cm x 40.3 cm). Précisons qu'à titre d'inscription, l'estampe de Colle porte à gauche : « Vernet pinx » et à droite « P. de Colle sculp ap. N. Cagvalli. Venetijs ». Je lisais au-dessous les deux mêmes vers de Voltaire avec la même référence « Voltaire, dans *Le Mondain* ».

Puisque, comme je l'ai dit au début, ma supposition est que le modèle du paravent de Doï est une estampe d'après Vernet, en occurrence la *Deuxième Vue des environs de Bayonne*, jusqu'à présent, j'ai deux possibilités : la gravure de Leveau (fig.4) ou celle de Colle (fig.6), toutes les deux d'après Vernet. Bien que mon hypothèse que je vais développer maintenant ne s'appuie que sur les deux versions que je connais de la *Deuxième Vue*, rien n'indique qu'il n'existe pas d'autres versions de cette même œuvre et donc d'autres interprétations possibles. J'utiliserai désormais trois sigles D, L et C pour désigner respectivement le paravent de Doï, la gravure de Leveau et celle de Colle.

D'un point de vue purement iconographique, il nous est impossible de déterminer laquelle des deux a servi de modèle à D, car L et C ont chacune pu être la source d'inspiration de D.

S'il en est ainsi, il me faut reformuler le problème. Laquelle des deux (L ou C) a le plus de chance d'avoir été transportée jusqu'à Deshima par un bateau de la Compagnie hollandaise des Indes orientales? Ma conjecture est qu'il est plus probable que C avec ses deux vers voltairiens ait fait le voyage jusqu'au Japon plutôt que L avec son titre en référence au tableau de Vernet *Deuxième Vue des environs de Bayonne*.

Je vais essayer maintenant de démontrer le fondement de mon hypothèse en expliquant l'adéquation possible des deux vers de Voltaire avec la gravure de Colle. Des deux vers, le premier « O le bon tems que ce siècle de fer » s'accorde-t-il avec la scène représentée? Mettons-nous à la place des sept personnages de l'estampe. Même pour nous, gens du peuple, qui ne sommes pas dévôts, ce siècle de fer est sans nul doute préférable à l'âge d'or du jardin d'Eden dénigré dans *Le Mondain* par le poète :

Mon cher Adam, mon gourmand, mon bon père,
Que faisais-tu dans les jardins d'Eden?
Travaillais-tu pour ce sot genre humain?
Caressais-tu madame Eve, ma mère?
Avouez-moi que vous aviez tous deux
Les ongles longs, un peu noirs et crasseux,
La chevelure un peu mal ordonnée,
Le teint bruni, la peau bise et tannée,
Sans propreté l'amour le plus heureux
N'est plus amour, c'est un besoin honteux.

Toutefois, le deuxième vers, éloge du superflu, comment peut-il être accepté par nous qui travaillons honnêtement et modestement tous les jours dans le domaine de notre châtelain? Comme vous le voyez, vous spectateurs de cette gravure C, nous attendons l'arrivée d'une embarcation légère. Cette dernière apporte jusqu'à nous denrées, vins, pièces d'art, tous ces objets de luxe que renfermait ce grand bateau au loin. Voltaire lui-même n'a-t-il pas écrit :

O le bon temps que ce siècle de fer!
Le superflu, chose très nécessaire,
A réuni l'un et l'autre hémisphère.
Voyez-vous pas ces agiles vaisseaux
Qui, du Texel, de Londres, de Bordeaux,
S'en vont chercher, par un heureux échange,
De nouveaux biens, nés aux sources du Gange,
Tandis qu'au loin, vainqueurs des musulmans,
Nos vins de France enivrent les sultans?

Une fois réception faite de ces marchandises, nous déjeunerons ensemble de poissons fraîchement cuits. Ensuite, les marins rejoindront leur bateau tandis que nous gagnerons avec leur chef le château sur la colline pour livrer les biens tant attendus. Le châtelain nous dédommagera de nos efforts et réglera son dû au capitaine. Nous vous demandons de prêter attention aux deux personnes debout qui figurent au milieu de l'estampe. Ce sont elles qui raccompagneront le capitaine jusqu'au bateau en utilisant la barque derrière elles. Nous, nous rentrerons chacun chez nous pleinement satisfaits de notre journée de travail. Ainsi, à l'idée d'être bientôt récompensés, nous n'en sommes que plus heureux et détendus. C'est que si le luxe est nécessaire aux grands pour leur plaisir, aux marchands pour leur profit, il l'est aussi pour nous gens du peuple. En travaillant pour les négociants et les puissants, nous en profitons en songeant à notre avenir que nous souhaitons plus aisé.

Vous comprendrez maintenant la raison pour laquelle le superflu est chose très nécessaire même pour nous qui occupons le premier plan de notre estampe. Les deux vers voltairiens peuvent être ainsi considérés comme le titre adéquat de cette gravure. Voltaire ne défendait-il pas dans son apologie du *Mondain* que :

Le goût du luxe entre dans tous les rangs :
Le pauvre y vit des vanités des grands;
Et le travail, gagé par la mollesse,
S'ouvre à pas lents la route à la richesse⁷⁾.

Soit, mais comment trouver un fondement à une telle interprétation dans l'estampe en question, ne manquera-t-on pas de me demander? Il conviendrait de noter qu'avec seulement

deux lignes directrices parallèles, cette gravure d'après Vernet parvient à résumer le circuit qu'empruntaient les marchandises de luxe ou, en un seul mot, « le superflu »? Ainsi, à une première trajectoire partant du bateau, se poursuivant par la barque aux rameurs, et se terminant par le groupe des gens du peuple, correspond une seconde droite parallèle, qui correspond en fait au chemin côtier, ayant la plage pour origine et le château pour destination.

Dès qu'une estampe représentant la *Deuxième Vue des environs de Bayonne*, tableau de Vernet, perd ce titre et porte en lieu et place les deux vers de Voltaire, elle en acquiert une portée plus générale. Elle représentera n'importe quel lieu du globe, réunira grands et marchands et gens du peuple prêts à transporter les produits du bateau au château.

Dans ces conditions, l'estampe C n'aurait-elle pas servi très utilement à la Compagnie des Indes orientales comme publicité pour ses activités. Il est fort possible que, grâce aux bateaux hollandais, une ou plusieurs estampes de Colle ai(en)t été distribuée(s) un peu partout dans le monde et au Japon, à Deshima. Quoique l'interprétation que j'ai proposée ici ne soit pas la seule et unique possible, mais l'une des explications parmi d'autres que l'on puisse avancer.

Avant de terminer, comparons C et D encore une fois. Aux yeux des marchands hollandais, le grand bateau à gauche de la gravure est de la première importance tandis que Yûrin Doï, peintre japonais, contemporain de la fermeture du pays, semble mettre l'accent sur les sept personnages à la mine réjouie, ses semblables inconnus qui restent en réalité ses voisins dans son esprit. En effet, comme son nom Yûrin signifie « qui a des amis voisins », le peintre japonais vertueux a des amis voisins un peu partout dans le monde.

Toutefois, si on s'attarde sur la taille même des bateaux représentés, le fait que Yûrin Doï ait peint un bateau plus petit, dans le lointain peut s'expliquer aisément. Tout d'abord, il est certain que si on considère C comme le modèle, Yûrin disposait pour son paravent d'un espace beaucoup plus vaste lui permettant de réserver une large place à l'élément marin. Dès lors, la taille du bateau est proportionnelle même à la surface couverte par l'étendue marine chez Yûrin. En deuxième lieu, il n'est pas exclu que, compte tenu de l'époque de la fermeture du pays, Yûrin Doï ait choisi volontairement de représenter ce bateau au loin pour exprimer un sentiment commun à bon nombre de ses contemporains, à savoir cette dimension inaccessible que revêt l'étranger, perdu à des milliers de lieues des côtes de l'archipel.

Si on poursuit encore ce parallèle entre C et D, on peut aussi noter que ce qui a prévalu dans l'estampe, c'est le souci d'articuler les différents éléments peints entre eux en accordant une importance réelle au détail. Lorsqu'on examine le paravent de Yûrin, on est plutôt frappé de prime abord par l'atmosphère envoûtante qui s'en dégage. La combinaison que Yûrin Doï réalise entre, d'une part, un sujet européen et, d'autre part, un style chino-japonais si perceptible dans la représentation du sommet des vagues, de l'arbre ou de la montagne, est une véritable réussite à mi-chemin entre le réel et le monde des rêves.

Le Japon a signé pour la première fois avec la France un pacte d'amitié le 3 septembre 1858. Ainsi les ports du Japon s'ouvraient aux bateaux français. Chose étonnante que l'on peut constater, l'influence du paysagiste français, Joseph Vernet, au Japon s'est exprimée un demi-

siècle avant l'ouverture de ce pays aux Français.

* * *

Voilà où j'en étais arrivé avant d'entreprendre un voyage du 1^{er} au 4 mars à La Haye où se trouve entreposée la majeure partie des archives de la Compagnie hollandaise des Indes orientales.

Pour vérifier mon hypothèse qui veut que l'estampe de Colle d'après Vernet ait servi de modèle à Yûrin Doï, il me fallait poursuivre mes recherches dans ces archives en concentrant mes efforts sur les envois de marchandises pour l'Asie et le Japon, plus particulièrement entre 1771, date où le tableau de Joseph Vernet en question fut exposé au Salon du Louvre et 1810, date où le paravent fut terminé.

Pourtant, compte tenu du nombre énorme de lettres en provenance de Nagasaki et adressées à la direction de la Compagnie en Hollande, il m'était impossible de mener l'enquête comme je l'aurais souhaité, au moins pour le moment.

Néanmoins, à La Haye, j'ai pu vérifier deux faits importants : en premier lieu, le bateau qui apparaît sur l'estampe de Colle ainsi que sur celle de Leveau ressemble trait pour trait aux bateaux de la compagnie. Dans les deux cas, les vaisseaux sont équipés de voiles similaires. En deuxième lieu, l'aspect de l'ancre qui figure sur les estampes est identique à celui des ancres employées par la compagnie. Je dois ces précieuses informations au Dr. Willem R. van Gulick, historien spécialiste de la Compagnie hollandaise et professeur à l'Université de Leyde. Cette découverte servira au moins à prouver indirectement la possibilité que l'estampe fut utilisée comme publicité par la Compagnie hollandaise des Indes orientales.

Finalement, au-delà du plaisir premier né au fil d'une enquête qui est loin de toucher à son terme, cette histoire nous invite à envisager d'un nouvel œil les rapports qu'ont su lier la Hollande et le Japon durant la période de fermeture de l'archipel. En effet, alors qu'on a bien souvent souligné les relations commerciales qui unissaient les deux pays, le paravent de Yûrin Doï et l'estampe dont il s'est inspiré nous invitent aujourd'hui à traiter d'une autre forme d'échange, l'échange artistique et culturel, un mode de relations qu'on a trop souvent sous-estimé.

Toutefois, il nous faudra plus d'informations pour continuer plus avant sur cette même voie. Aujourd'hui la seule certitude qui est la nôtre reste que Yûrin Doï a pris comme modèle une estampe gravée d'après le tableau de Joseph Vernet intitulé *Deuxième Vue des environs de Bayonne*. Mais de quelle estampe s'inspira-t-il, la question reste entière, irrésolue.

Notes

- 1) Cette coutume témoigne de la prise de conscience par les intellectuels d'époque d'appartenir à une République des Lettres confucianistes, qui aurait la Chine comme centre et s'étendrait au sud

au Tonkin et à la Cochinchine, et à l'est à la Corée et au Japon. Bref, tous les pays de l'Asie du Nord qui employaient les caractères chinois, même si la prononciation de ces mêmes caractères est différente d'un pays à un autre.

- 2) Dans *The Dutch Seaborne Empire 1600-1800* (Penguin Books, 1990, p.336), C. R. Boxer fait remonter la dissolution officielle de la Compagnie hollandaise des Indes orientales au 31 décembre 1795.
- 3) Au moment où je rédigeais cet essai, j'ai eu l'occasion de rencontrer M. Jean-Pierre Cuzin, conservateur en chef du département des peintures du Musée du Louvre qui séjournait à Kyoto afin d'y organiser du 2 août au 12 octobre 1997 une exposition spéciale de son institution au Musée municipal de Kyoto. Tout en lui montrant la photographie de l'œuvre de Doï, je lui ai soumis mon hypothèse quant à l'original du paravent. Prudent, il me dit alors qu'il pouvait s'agir tout aussi bien d'une œuvre inspirée directement de Vernet ou d'un disciple du peintre. De toute façon, a-t-il précisé, il n'avait jamais vu ni tableau ni œuvre se rapprochant de près ou de loin de ce paravent.
- 4) Littéralement « les fleurs du pays » qu'on pourrait traduire de façon plus appropriée par l'expression « œuvres d'art resplendissantes ».
- 5) Certes, on peut remarquer sur le paravent le style nippon-chinois qui prend sa pleine expression dans la représentation des vagues, des arbres et des montagnes. Mais ce procédé, ce genre de modification n'appartient pas au même ordre de liberté que l'emprunt de deux modèles que l'on réunit dans un seul et même travail.
- 6) Il serait à propos ici de nous rappeler l'opinion de Diderot sur les deux vues des environs de Bayonne de notre peintre exposées au Salon de 1761, qui constituent les modèles originaux de ces deux estampes de Leveau. Les deux paysages étaient quelque peu décevants pour le critique car le peintre a mal choisi, d'après lui, le moment du jour : la tombée de la nuit obscurcit tous les objets. « Il y a toujours, déclare-t-il, un grand travail; une grande variété; beaucoup de vérité; beaucoup de talent; mais on dirait volontiers en les regardant, *A demain, lorsque le soleil sera levé.* » (Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Hermann, 1980, t.XIII, p.250)
- 7) On peut retrouver l'écho de cette idée voltairienne dans un passage du *Sauvage de Tahiti aux Français* que Nicolas Bricaire de la Diximerie a publié sous anonymat en 1770 chez Jay à Paris. C'est le Tahitien qui critique ainsi les Français : « Je vous passerai ce qu'on nomme chez vous le luxe; puisque vous avez difficilement le nécessaire; puisque certains cantons de votre pays manqueraient de pain, si d'autres manquaient de fantaisies. C'est un tribut que l'opulence paye à la pauvreté. Mais pourquoi mépriser ceux à qui vous payez ce tribut? Est-ce parce qu'ils n'ont que de l'industrie, et que vous avez des richesses? L'une est un fonds qu'ils ne doivent qu'à eux-mêmes; vous ne devez souvent les autres qu'à la rapacité de vos pères, qu'à votre propre injustice. Je n'ai jamais aperçu la différence qu'un amas d'or peut mettre entre deux hommes. C'est la nature seule qui établit entre eux quelque inégalité, lorsqu'elle ne leur distribue pas également ses dons » (*ibid.*, 53).

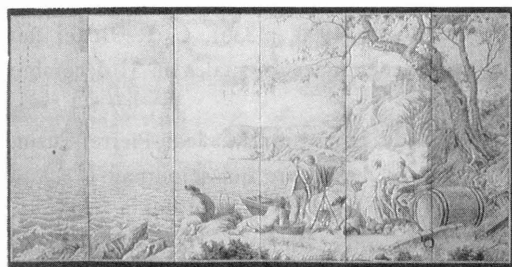


fig.1

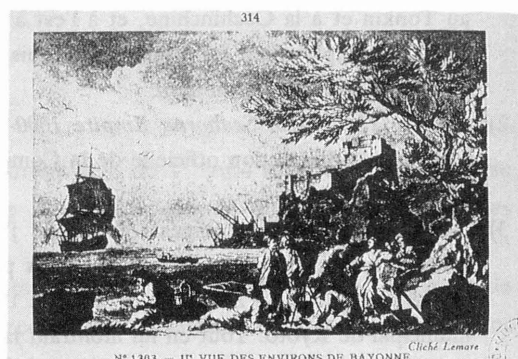


fig.2

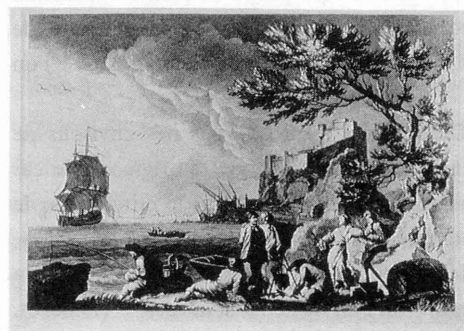


fig.3



fig.4

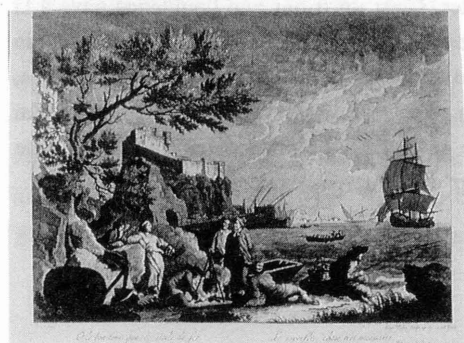


fig.5



fig.6

前掲講演について

ここに発表するのは、1999年3月5日の午後、パリの日本文化会館で私が行った講演のテキストである。内容は、現在、京都国立博物館に国有文化財として収蔵されている土井有隣「西洋海浜図屏風」(成瀬不二雄氏の命名によれば「西洋海浜風俗図屏風」)1隻(1810年制作)のモデルを求めて、講演の直前に及ぶまで、フランスとオランダで順次私が試みた探索行の報告である。

講演を終えた夜、私たち夫婦は、パリの国立アジア美術館(ギメ美術館)館長ジャン＝フランソワ・ジャリッジ氏とともに(考古学者であるジャリッジ夫人は、その頃パキスタンで発掘に従事中であった)、日本文化会館館長磯村尚徳氏の招待をうけ、パリ市内の料理店ヴィオロン・ダングルで歓談のひとつ時を過ごすことができた。同会館の副館長桜井友行氏、当日の私の講演に関して、以前から準備の労をとって下さっていた高須奈緒美氏もこの席に加わられた。

日本文化会館では、3月の初めから日本の子供を主題とした江戸時代浮世絵版画展を開催していたので、この講演の冒頭は、講演会直前に目にした版画展の感想である。また、講演の終わりは、その日に先立って、すなわち3月1日から3日にかけて私がオランダに行き、デン・ハーグのオランダ国立文書館で資料の山を目の前にしながら、ついに行えなかった調査に関する報告で締めくくっている。

この講演の翌日、3月6日から7日にかけて、私は妻とともにバイヨンヌに赴き、土井有隣「西洋海浜図」のモデル(版画)それ自体の原画、すなわちジョゼフ・ヴェルネ「バイヨンヌ近郊風景第2」の「近郊」そのものの確定を、バイヨンヌとその周辺、ならびに、さらに足をのばしてビアリッツにおいても試みた。しかし、2世紀近い歴史的変貌をへた今となつては、成果をうることは不可能であった。

講演の冒頭と末尾を除いた中心部分は、1998年9月17日、京都国立博物館講堂において、日本18世紀学会の主催で行われた国際18世紀学会執行委員会シンポジウム「東への眼差し、東からの眼差し」に際して、私が報告したテキストの原稿である(最後の部分に、わずかながら改変を加えている)。このシンポジウム発表者の全テキストは、前年秋に名古屋で行われた国際シンポジウム、およびこの京都シンポジウムの直後に北京で開催された国際シンポジウムの発表テキストとあわせて、パリ、オノレ・シャンピオン社の「国際18世紀研究叢書」の1冊として、次の形で刊行される予定である。——*L'image de l'Autre : vues de l'Asie et de l'Europe. / The image of the Other : views from Asia and Europe*, éd. / pub. Hisayasu Nakagawa, Jochen Schlobach, Jianyong Wu.

なお、最後に次のことを付け加えておきたい。講演の中で触れているように、この講演の1年前、すなわち1998年1月24日(土曜日)に私は古版画商を訪れ、問題の版画2枚(コレのもものとペドロのもの)を購入したのであるが、そのあとパリ滞在中ずっと、私は次のような解けない疑問にさいなまれ続けていた。——確かに、ヴェルネ「バイヨンヌ近郊風景第2」をそれぞれ原画とする2枚の版画(ルヴォー作、コレ作)のいずれかが、土井有隣の「西洋海浜図屏風」のモデルとなったであろうことは、ほぼ承認できよう。だが、一体どちらだったのか。さらにまた、ルヴォーの版画にあった「バイヨンヌ近郊風景第2」という題

名が、コッレの版画では消失し、それに代わって、ヴォルテール「社交界の人」からとられた2行の詩句が題辞として現れた理由は、一体どういうことだったのか。

この謎は、3日後に迫ったパリ出発までには片付きそうにもなかった。それに、卒業論文でヴォルテールを扱った際に『社交界の人』を読んだことがあったとはいえ、その内容を詳細にわたってまで記憶している訳でもなかった。

翌々日、1月26日（月曜日）の昼、この発見と解けない謎とを最初に披露すべき格好の機会が私に与えられた。その日の午前11時、私たち夫婦は、フランス学士院の内玄関前で、道徳・政治科学アカデミー院長ルネ・ポモー、同終身幹事ピエール・メスメール両氏の出迎えを受けた。1795年に創設され、ナポレオンによって一旦廃止されたのち、1832年に再建されたこの道徳・政治科学アカデミーは、フランス学士院を構成する5つのアカデミーの1つであるが、私はフランス学士院の対応組織である日本学士院の会員として、妻ともどもこの日の公式昼食会に招待されていたのである。パリ第4大学名誉教授、フランス文学史研究会会長であり、かつて国際18世紀学会会長でもあったポモー氏は、以前からの私の友人であったが、ドゴール派のもとフランス共和国首相として著名なメスメール氏とは、この日が初対面であった。

学士院構内にある終身幹事公邸で、メスメール氏からフランス学士院全体と個別アカデミーについての説明をうけたあと、メスメール、ポモー両氏の懇切な案内によって、また学士院専属の写真師によってずっと写真をとられながら、図書館から始まって、講堂、毎週各曜日ごとに5つのアカデミーそれぞれが順次使用する例会室などを参観してまわった。学士院図書館閲覧室と壁1枚で隔てられたすぐ横が、マザラン図書館閲覧室である、と教えられたのは、驚きであった。留学生時代の私は、学士院閲覧室のすぐ隣でしばしば本を読んでいたのだったから。

そのあと、私たちは昼食に先立って、終身幹事公邸の客間で食前酒を味わいながら、しばしさまざまな話題を楽しんだ。この昼食会には、2人の招待者と私たち夫婦のほかに、フランス学士院側の好意ある要請によって、次の方々が同席された。在仏日本公使石川薫（松浦晃一郎大使は日本に帰国中で欠席）、パリ日本文化会館館長磯村尚徳、同副館長桜井友行の諸氏と、あとは次のような私の友人たちであった。ピエール・ロザンバール（ルーヴル美術館館長、アカデミー・フランセーズ会員）、ジャン・ガラール（ルーヴル美術館文化部長）、ベアトリス・ディディエ（パリ高等師範学校教授）、ベリンダ・カノンヌ（コルシカ大学助教授）、アンヌ＝マリ・シュイエ（国立科学研究センター教授、『ディドロと百科全書研究』発行責任者）の諸氏。

土井屏風のモデルに関する新しい発見と未解決の問題のあらましについて私が初めて語ることができたのは、この最もふさわしい聴衆を前にした席においてであった。

この日、月曜日は政治・道徳科学アカデミーの例会日であった。私たちは、午後ポモー氏によって会員諸氏と傍聴者席の会員夫人たちに紹介されたあと、名誉招待者席に座って、同アカデミーの議事、人文・社会学分野の新刊に関する数人の会員による口頭の紹介、招待者講演（パリ高等師範学校校長による複雑系をめぐる物理学的諸問題）、それに続く活発な質疑応答などを興味深くききながら、充実した半日を過ごすことができた。その間もずっと、私の頭の中では土井屏風の謎が浮かんたり消えたりし続けていたのであったが。